

1. Por las fronteras del norte. La narrativa de Eduardo Antonio Parra en el contexto de la literatura mexicana contemporánea

1.1. Los senderos de la crítica. Aproximaciones a la narrativa de Parra

Hasta el momento los estudios sobre la obra de Eduardo Antonio Parra son escasos y se circunscriben, principalmente, a una pequeña cantidad de artículos y reseñas en publicaciones especializadas; la realidad es, pues, que todavía no existe con propiedad un corpus crítico. No obstante dicha dificultad, buscaremos formar un cuadro general acerca de la recepción que ha tenido el autor.

Primero, entre los trabajos disponibles destacan en particular los textos de Nora Guzmán, Daniel Avechuco, Miguel Rodríguez Lozano, Diana Palaversich, Daniel Sada y Bialowas Aldona Pobutsky. Llama la atención, sin embargo, el hecho de

que sólo el trabajo de la primera es un trabajo de investigación de cierta amplitud, mientras que el resto se trata de artículos o capítulos de libro, lo cual evidencia que aún quedan múltiples senderos críticos por recorrer.

La valoración de la obra de Parra es, en líneas generales, favorable, y hasta encomiástica. En este tenor, uno de los lectores más severos en el ámbito de la crítica literaria en México, Christopher Domínguez Michael, ha destacado sin cortapisas la virtud narrativa de los relatos de Parra. Asimismo, hay quienes como Daniel Sada estriban en el encomio más audaz, al grado de juzgarlo un "hacedor de gemas cuentísticas memorables" (68). Incluso Rafael Lemus, quien descalifica acremente al conjunto de la literatura del norte, reconoce la depurada técnica narrativa de Parra, pero sólo a condición de que no se aboque al relato sobre el narcotráfico. Además de su virtuosismo compositivo, la crítica subraya asimismo la originalidad de las temáticas y los personajes que conforman su universo narrativo.

Ahora bien, hay tres grandes rasgos que han sido destacados por la crítica. El primero de ellos consiste en la preponderancia de la geografía de la frontera norte en tanto referente extratextual. Más que una simple constante temática, la representación del espacio norfronterizo es uno de los pilares semánticos de la narrativa de Parra, quien no

se conforma con la reelaboración textual del espacio fronterizo —no hay, pues, ni costumbrismo ni realismo anodino—, sino que lo confronta, lo desarticula y, finalmente, lo resemantiza. Al respecto, Rodríguez Lozano observa que en los cuentos de Parra el espacio del norte “se desmitifica [...] y se desacralizan microespacios, fundamentalmente de Monterrey, pero también en general de la zona fronteriza” (19). En el mismo tenor, Palaversich apunta que Parra

cartografía un espacio fronterizo extraño, no en el sentido de lo “exótico”, inventado para la mayor venta, sino en cuanto se trata de situaciones límite, de espacios y eventos insólitos y esperpénticos, muchas veces ocultos, no sólo al ojo del viajero, sino también del habitante de la misma zona. (56)

Por otro parte, las alusiones a la frontera no se agotan en la simple representación espacial, sino que entablan un juego con las variaciones metafóricas del límite, que tienen una cierta “carga hacia lo marginal” (Rodríguez Lozano 19). De ahí se sigue que Bialowas Pobutsky vislumbre el desdoblamiento del simbolismo de la frontera en “the spatial frontier between two countries or the existential bounds of man’s actions”³ (sin pág.).

3 “la frontera espacial entre dos países o los límites existenciales de las acciones del hombre” [La traducción es mía].

El segundo rasgo, aunque expresado en términos dispares por la crítica, se trata de la dimensión social de la narrativa de Parra. Este es un punto importante pues enfatiza la pertinencia del tono y el estilo del autor, tal vez por momentos demasiado rígidos⁴, en relación con las estructuras narrativas y las temáticas de los relatos, y explica asimismo la predilección por explorar el mundo de la marginalidad, que no es sólo una variación metafórica de lo fronterizo en tanto experiencia del límite, la fragmentariedad o la alteridad, sino el relato punzante de la vida de los desposeídos. Este aspecto, que Palaversich llama la "intención socio-realista" (56), Rodríguez Lozano el "rasgo social" (20) y Guzmán la "poética de la miseria" (152), no puede ser pasado por alto ya que constituye uno de los puntos centrales de la obra del autor, así como de una parte sustancial de la literatura fronteriza contemporánea.

4 Según Daniel Sada, "En un primer acercamiento a la narrativa de Eduardo Antonio Parra, se podría tener la impresión de que estamos ante un trasunto asaz esquemático. Todo parece estar codificado a partir de arquetipos. Empero, cabe destacar que en Parra lo más identificable llama al hechizo y lo más misterioso no es más que un simulacro que gradualmente se disuelve. Se trata de un autor al que no le urge acelerar las acciones, que no es efectista ni en el lenguaje ni en la construcción del drama. Su apuesta narrativa se circunscribe a la edificación paulatina de un montaje cuyos cimientos se van colocando ordenadamente" (68).

El tercer rasgo es la propagación de la violencia en el mundo narrativo de Parra. De entre las singularidades temáticas que comportan los relatos, difícilmente puede pasar desapercibido el hecho de que en cada uno de ellos hay un suceso violento, a veces sólo de forma implícita, pero la mayoría de las ocasiones es ostensible y brutal. Sin embargo, la crítica se ha interesado poco por este aspecto, y, si bien reconoce en un grado cercano a la unanimidad que la violencia es un hecho constante, que produce un ambiente oscuro o viciado en los mundos narrados, rara vez intenta profundizar en él. En lugar de intentar dilucidarlo, se asume que es parte del "decorado" del relato, pero no su eje significante. Se piensa acaso que la violencia es un dato de los otros tantos que componen la narración.

Hay, no obstante, una serie de textos críticos que se dedican con mayor énfasis a la reflexión sobre la violencia en la obra de Parra. De entre ellos se destacan los trabajos siguientes: "The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra", de Aldona Bialowas Pobutsky; "Hermenéutica del acto agresivo: tipología de la violencia en *Los límites de la noche* de Eduardo Antonio Parra", de Avechuco Cabrera; y *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, de Guzmán. Pobutsky

distingue "the background of an omnipresent violence, invariably envisioned in Parra's poetics as part and parcel of the human condition"⁵. Avechuco se refiere a "las diferentes estructuras de la violencia a las que recurre Parra para configurar la relación del hombre con los demás y con el mundo" (3) en *Los límites de la noche*, y sostiene que se distinguen una serie de prácticas complejas que "tienen posibilidad de ser descifradas y puestas en «orden» para su inteligibilidad (1)". Por su parte, Guzmán apunta que se trata de un "tema común en varios de los relatos es la violencia" (150), y sugiere que es el resultado de la crisis de la modernidad hacia finales del siglo XX en México, y que va aparejada a los fenómenos de inequidad social, inseguridad, injusticia, desterritorialización y migración.

Cabe agregar que sólo en el trabajo de Avechuco se observa un marcado interés por "ubicar el fenómeno de la violencia en un marco de intelección" (2), es decir, que contempla la apertura hacia la comprensión de los resortes profundos que rigen los procesos de la violencia. Antes que descalificar la violencia *a priori*, la lectura de Avechuco se orienta hacia la elucidación de los mecanismos de la

5 "el trasfondo de una violencia omnipresente, invariablemente concebida en la poética de Parra como un componente esencial de la condición humana" [La traducción es mía].

violencia con base en una perspectiva arraigada en el pensamiento antropológico, que busca encontrar las implicaciones de orden cultural que están del otro lado de la cara más negativa de la violencia. En este sentido, su propuesta delinea un ejercicio hermenéutico que bien podría extenderse al resto de la obra de Parra —tal es el que, en cierto modo, intentamos desarrollar en el presente trabajo.

Lo anterior no significa que los estudios críticos de Guzmán y Pobutsky no planteen una interpretación de la violencia. En ambos se encuentra una extensa y profunda lectura respecto al fenómeno. Tienen la virtud, además, de haber vislumbrado con anticipación la importancia de ahondar en la reflexión sobre la violencia para penetrar en los densos universos ficcionales de la literatura de Parra. Sólo se echa en falta que no hayan contemplado que, más allá de la fuerza destructiva y transgresora de la violencia, hay una amplia gama de posibilidades simbólicas planteadas por los cuentos de Parra que no pueden ser ceñidas al análisis de lo social.

1.2. El mundo narrativo de Parra. Directrices temáticas y composicionales

La obra de Eduardo Antonio Parra, actualmente en pleno proceso de edificación, constituye un denso ámbito ficcional cuyos rasgos temáticos y estéticos delinear unas señas de identidad inconfundibles. Sin duda, en el panorama contemporáneo de la literatura mexicana, en general, y fronteriza, en particular, la narrativa de Parra se distingue por articular un tono y un estilo característicos, tendientes hacia el realismo y las formas narrativas tradicionales, así como por forjar un mundo imaginario que alude con insistencia, velada o directamente, a una realidad extratextual situada en coordenadas específicas: la frontera norte de México. Con suma crudeza, sin concesiones eufemísticas, Parra narrativiza las problemáticas y los fenómenos de la zona fronteriza, a saber: la migración, la inseguridad, el narcotráfico, la pobreza, la marginación social, el abandono del campo y los conflictos identitarios resultantes del choque cultural debido a la ubicación geopolítica, entre otras.

Efectivamente, a pesar de que las narraciones del autor no siempre se desarrollan en un mismo espacio, éstas en su conjunto conforman un vasto universo ficcional que revela un horizonte compartido, una visión de mundo común. En este sentido, es posible referirse a la existencia de un mundo ficcional constituido por la narrativa de Parra, que se

ubicaría primordialmente en los espacios urbanos (y en los márgenes) de Monterrey y Ciudad Juárez. Muestra de ello son cuentos como "La noche más oscura", "Nocturno fugaz", "Como una diosa" y "El escaparate de los sueños", así como la novela *Nostalgia de la sombra*. Mientras tanto, el campo aparece, y sólo en menor medida, transfigurado en parajes yermos desprovistos de referencias claras, pero inequívocamente fronterizos, como en "El pozo" y "Los últimos", o bien, en espacios del norte con señas propias, que, si bien no son la encarnación más fidedigna del mundo rural, se apartan deliberadamente del espacio urbano; tal es el caso de "El cristo de San Buenaventura" y "Cuerpo presente".

Ahora bien, el universo ficcional de Parra está sostenido por dos grandes estructuras de sentido: la frontera y la violencia. La primera se desdobra en la manifestación concreta del espacio fronterizo del lado mexicano (el río Bravo, el puente que comunica Ciudad Juárez con El Paso, los puntos de vigilancia que controlan el cruce a Estados Unidos, las maquiladoras, el desierto, etc.) y en la metaforización de la frontera en tanto "límite que marca la línea divisoria entre la vida y la muerte, lo 'normal' y lo abyecto, lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo rico y lo pobre" (Palaversich 57). La segunda estructura, que se trata

acaso del fenómeno más importante de la narrativa de Parra en virtud de su innegable omnipresencia, presenta una variedad de modalidades que comprenden la violencia física y la violencia simbólica. Ante la diversidad de sus representaciones, es difícil referirse a una forma unívoca de la violencia; resulta evidente, pues, la necesidad de un análisis a fondo para desentrañar su lógica oculta. Baste señalar, por lo pronto, que la violencia exhibe una serie de prácticas y conductas irreductibles al análisis estrictamente racional, que convocan una profunda exploración de los resquicios más enigmáticos de la condición humana. Por lo tanto, la narrativa de Parra despliega un doble movimiento exploratorio: del espacio fronterizo y de los límites éticos de la experiencia humana.

Según Miguel Rodríguez Lozano, las narraciones del autor "se contraponen a una visión idealista de la realidad" (19). Ciertamente, el mundo creado por la escritura de Parra aparece como un espacio sórdido, predominantemente oscuro e inclinado hacia lo marginal, donde rige una cosmovisión desencantada. Ahí la desilusión y el desconcierto —o bien, la

anomia⁶— imbuyen todos los órdenes de la realidad, y apenas hay resquicio alguno para el sosiego. Abundan, por una parte, las rivalidades, la brutalidad, la venganza, la crueldad y lo abyecto; y, por otra parte, el feroz pesimismo, la opresión, la soledad, el desamparo y la abulia.

Este mundo narrativo rara vez admite la irrupción de la esperanza —en este sentido conforma un espacio antiutópico⁷ o heterotópico—, son pocos los relatos donde se prefiguran motivos para creer en ella. Sólo se observa un resquicio esperanzador en dos piezas textuales, y es necesario señalar que ambas permanecen sin una resolución clara; se trata de

6 Para Michel Maffesoli, la anomia es “todo aquello que está del otro lado de la ley, la norma o la moral” (*Tajada* 21). Por lo tanto, las prácticas que se contraponen a la normatividad social y legal, ya deliberadamente, por necesidad o por alevosía, ya inconscientemente, debido a la ambigüedad del marco normativo, constituyen prácticas anómicas; son manifestaciones de la debilidad o inestabilidad de la ley, de la norma y/o de la moral. Si bien para el sociólogo Émile Durkheim la anomia tenía una carga negativa puesto que implicaba una fuerza destructora del vínculo social, pensadores contemporáneos como Michel Maffesoli han propuesto interesantes reconceptualizaciones que observan en la anomia, a la par de su potencia de disolución de las estructuras sociales, una potencia de transformación y cambio.

7 En “Los espacios antititotópicos en la narrativa de David Toscana”, Elizabeth Moreno propone este concepto para designar a aquellos espacios ficcionales en los que despliegan “visiones del mundo pesimistas y amargas” (138), donde no hay esperanza de un mundo mejor. El concepto bien puede extrapolarse a los espacios de los relatos de Parra.

"El escaparate de los sueños", donde un joven cruza ilegalmente al lado estadounidense en busca de su padre y de una mejores opciones de subsistencia, pero con los aduanales siguiéndole de cerca, y "Plegarias silenciosas", que narra cómo un incipiente narcotraficante, después de una mala racha, cree haber recibido por fin la bendición de Malverde. Por supuesto, es sintomático que los escenarios en donde se vislumbra una esperanza se hallen, precisamente, en la ilegalidad. Asimismo, la nota crítica en ambos relatos es evidente: en el primero, el protagonista, marginado del núcleo social, idealiza una opción de subsistencia que pone en riesgo su integridad; en el segundo, la justicia hallada en la religiosidad "alternativa" contrasta con la corrupción secular del aparato judicial.

Cabe señalar que, aunque limitado a pocos relatos, el erotismo aparece en forma de transgresión de la normatividad social y cultural, y, por ende, entraña una manifestación de soberanía ante una realidad asfixiante. Como gasto improductivo —en palabras de Bataille—, el erotismo supone un exceso creador donde la satisfacción del deseo, contrapuesto a la ley, cristaliza, así sea por un momento, la liberación de la norma y el reconocimiento interior. El caso ejemplar es "El placer de morir", pero se advierte un sustrato común en "Nadie los vio salir" y aun en "Cuerpo presente".

Por otro lado, resulta interesante observar la singularidad de los personajes que pueblan este mundo, así como su relación con la intención ético-estética que subyace a la escritura de Parra. Hay una marcada correspondencia entre la rigurosa construcción de personajes heterogéneos y la exploración simbólica de los límites de la experiencia humana, de ahí que aquéllos provengan primordialmente de la periferia urbana y de los márgenes sociales, económicos y culturales -y aun legales-. Esta inusitada diversidad contradice fuertemente los fundamentos de la visión normativa de la sociedad y articula un discurso periférico que entra en conflicto con las representaciones sociales hegemónicas. Como indica Mónica Lavín, "Las orillas del mundo 'normal' han interesado a Eduardo Parra, esos vagos, locos, teporochos, trashumantes que nos devuelven, como espejos despiadados, otro rostro de nosotros mismos" (sin pág.). Sin embargo, la gama es todavía más amplia y heterogénea de lo que sugiere Lavín; entre los personajes de Parra hay migrantes, cholos, campesinos, narcotraficantes, sicarios, policías, obreros, periodistas, maestros, prostitutas y prostitutos, oficinistas, además de aquellos personajes inclasificables que figuran sencillamente como desposeídos, que anhelan una alternativa de subsistencia o un palmo de tierra para poder asentarse.

Parece claro que en la escritura de Parra hay una tendencia hacia la representación de la subalternidad, la cual se intensifica a partir de *Tierra de nadie* (1999) y se despliega en su pleno apogeo en *Parábolas del silencio* (2006). La importancia de este rasgo estriba, como apunta Nora Guzmán, en la irrupción en el discurso literario de personajes que se convierten en "protagonistas del espacio textual, aunque socialmente sean parte del patio trasero" ("Ecos del subalterno" xxv). La inclusión de voces marginadas de los centros discursivos de poder, apuntala la búsqueda de nuevas perspectivas que define a la escritura de Parra. La emergencia en el discurso literario de las voces subalternas entraña una subversión, o bien, una resemantización de los espacios y una rearticulación de los discursos que permean los imaginarios de y sobre la frontera. De este modo, "el espacio del norte, el de fin del siglo XX, el de las ciudades y los pueblos, se proyecta en el mundo imaginario de Parra con una perspectiva que difiere de lo que se ha realizado en literatura" (Rodríguez Lozano 19).

Otro elemento que llama la atención es el hecho de que los personajes estén constantemente inmersos en situaciones

de crisis;⁸ podría decirse que viven en condiciones liminares, donde está en juego no sólo la integridad física, sino la cordura, el arraigo, la autonomía y la dignidad. Lejos de representaciones estetizantes, la escritura de Parra narra descarnadamente la vida en los límites de personajes heterogéneos que con su tragedia cotidiana fracturan las representaciones hegemónicas del imaginario fronterizo. Narra, en fin, el mundo que late en los límites de la noche, en la tierra de nadie, y construye así, con palabras llanas, parábolas del silencio.

La representación recurrente de escenarios de crisis revela, principalmente, dos cosas: primero, la turbulencia general que atraviesa todos los niveles del mundo representado; segundo, la inestabilidad identitaria que ostentan los personajes, sometidos a procesos de violencia simbólica y a la instauración de la anomia en la esfera de lo

⁸ El concepto de crisis es bastante problemático; por un lado, remite a una transformación significativa o a un cambio radical; por otro lado, alude a una condición precaria e insostenible; sugiere carestía o dificultad. Como sea, parece claro que ambas posibilidades aluden a una situación que urge ser resuelta. En otras palabras, los relatos que no refieren directamente a una crisis en el sentido de transformación, la esbozan desde el momento en que narran prolijamente una experiencia marginal (material o simbólica). Así, pues, aun las narraciones menos tumultuosas que no representan de forma explícita una crisis, contienen potencialmente los elementos que dibujan la silueta próxima de la crisis por venir.

social y lo legal. O bien, acaso sería más apropiado referirse, en términos globales, a una crisis de la subjetividad de los personajes que pueblan el mundo narrativo de Parra. Al respecto, Nora Guzmán aduce en *Todos los caminos conducen al norte* que la literatura de Parra "muestra el descentramiento del sujeto, el sinsentido, la presencia del inconsciente, del deseo, de la violencia, la alienación, la carencia de paradigmas" (144). Esta crisis se expresa en el plano de la ficción mediante la narración de instantes o condiciones liminares, donde los personajes se ven en encrucijadas de orden ético, psicológico, físico y anímico. Se trata de momentos definitorios que comprometen los límites (y los abismos) de la condición humana, y entrañan, por tanto, grandes implicaciones éticas y epistemológicas. Son situaciones que exhiben prácticas y conductas sumamente complejas, que involucran la desesperación, el arraigo y el desarraigo, el delirio, la angustia, la confusión, la ira, la brutalidad, el sadismo y la crueldad. Sin embargo, es importante señalar que en la complejidad de las acciones de los personajes subyace una lógica profunda que las soporta y les da sentido en el marco de la textura simbólica de la obra de Parra.

Se observan claros ejemplos de la crisis de la subjetividad de los personajes en varios relatos, con matices

y especificidades tales que sugieren la presencia de un fenómeno complejo, más que de un simple rasgo temático. En *Los límites de la noche* los personajes exhiben conductas polarizadas que a menudo tienen como trasfondo una vida escindida entre el polo "diurno" y el polo "nocturno",⁹ tal es el caso de "Como una diosa" y "El último vacío". En *Tierra de nadie*, los personajes revelan graves crisis identitarias debido en particular a la confluencia de distintos marcos simbólico-culturales que se superponen y entran en conflicto, dando como resultado la alienación de los sujetos y la disolución o el debilitamiento de los pilares que sostienen su aparato epistemológico, como se aprecia en "Traveler Hotel", "Viento invernal" y "La vida real". En *Parábolas del silencio*, cuentos como "El laberinto", "Bajo la mirada de la luna" y "Plegarias silencias" ilustran efectivamente la crisis de la subjetividad, ya que bordean los linderos del delirio y la desesperación, donde se prefigura una transformación inminente de los soportes identitarios de los personajes. No obstante, el ejemplo más claro de la crisis de

⁹ En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand propone una estructuración del imaginario, es decir, del pensamiento del hombre, en dos regímenes o polaridades: el diurno y el nocturno. El polo diurno corresponde a la lógica, la determinación y la estabilidad, mientras que el polo nocturno corresponde al inconsciente, la indeterminación y la inestabilidad.

la subjetividad se encuentra en *Nostalgia de la sombra*. Si bien el fenómeno es evidente en la cuentística, en la novela la problemática está integrada a la estructura misma de la obra: los capítulos pares son relatos correspondientes al pasado del protagonista (Ramiro, un sicario), e introducen sucesivamente una transformación identitaria; en cada capítulo el personaje ostenta una nueva identidad, sin rastro aparente de la anterior. Al final, la suma de los capítulos explica la transformación del protagonista, el recorrido que lo llevó hasta su vida actual.

Por otra parte, sin llegar al grado de estetización del caló "cholo" que alcanza Luis Humberto Crosthwaite en *El gran preténder*, el lenguaje tiene una función sustantiva en los cuentos de Parra. Éste entraña un horizonte cultural y una visión de mundo que se despliegan en el texto y se articulan al cúmulo de referencias extratextuales y códigos ideoculturales que aluden reiteradamente a la frontera norte. Los personajes de Parra no hablan esa lengua estándar que prolifera en la narrativa mexicana contemporánea,¹⁰ pero

¹⁰ Al margen de las variantes estilísticas que cada proyecto literario, individual o colectivo, ostenta, es sintomático que una parte significativa de la literatura que se produce hoy en día en México muestra una tendencia a la uniformación lingüística. Las obras adscritas a la llamada "generación del crack", por ejemplo, son una muestra irrefutable de este fenómeno. Ésta busca no sólo distanciarse del espacio y de los temas nacionales, sino que pretende despersonalizar —y hasta, en apariencia, desideologizar— el acto de la enunciación literaria en favor de un lenguaje

tampoco reproducen el habla nortea con una mera intención costumbrista. Por el contrario, hay un profuso entramado de relaciones e interacciones simbólicas donde el lenguaje es una pieza más de las que entreteje el cañamazo de la representación del espacio y el imaginario norfronterizo. A la manera de los campesinos de Rulfo, cuyo lenguaje era producto de la estetización del habla del Bajío, Parra reelabora el habla del norte en el acto literario. En este sentido, el habla de los personajes, codificada de acuerdo a rasgos ideoculturales específicos, apuntala la ficcionalización de la frontera norte y trasluce el sustrato simbólico-cultural en el que se cifran los conflictos identitarios que encaran los personajes.

En definitiva, debido a la heterogeneidad de sus personajes, a la densidad semántica de sus espacios, al énfasis en las situaciones de crisis y a la reelaboración literaria del habla y de ciertos códigos ideoculturales del norte, entre otras cosas, el ingreso al mundo narrativo de

objetivo y neutral. Y si bien es cierto que la generación del crack no representa la mayor parte de la producción literaria actual en México, es innegable que su éxito editorial y su reconocimiento institucional la colocan en una posición de preeminencia al interior del sistema literario nacional, lo que a su vez redundo en que en el plano internacional se tienda a asumir que semejante literatura ejerce una representación omnimoda de lo que se escribe hoy día en México.

Parra provoca una persistente inquietud durante el trayecto de lectura ya que supone la inmersión en un espacio ficcional amplio y diverso, sólidamente constituido, donde los elementos narrativos y los fundamentos ético-etéticos están dispuestos para suscitar una profunda sensación de extrañamiento. Se trata de una impresión cifrada en el desconcierto, en la desnaturalización, a veces en el horror o la repulsión, y otras en la alucinación más sofocante. La configuración de los elementos compositivos apela sin duda a la "unidad de efecto" preconizada por Poe. Al final de cada relato, el universo ficcional que propone la escritura de Parra emerge como una revelación palpitante.

En el presente apartado se han reconocido algunas de las directrices temáticas y compositivas que perfilan la narrativa de Eduardo Antonio Parra, así como los elementos y los matices que conforman la textura ético-estética de su universo ficcional. En el siguiente, se reflexionará sobre el marco literario-cultural en el que se inserta la cuentística del autor, con la intención de reconocer el diálogo que establece con otras producciones literarias contemporáneas, así como con la tradición que le precede.

1.3. La literatura fronteriza y la "nueva narrativa del norte"

La narrativa norfronteriza de México ha dado más que cualquier otro ícono autenticidad y legitimidad a nuestro Ser norteño. Ha delineado nuestra geografía, nuestro espacio, y nos ha heredado historicidad, tiempo y ubicuidad.

Francisco Luna

Cuando se busca ubicar la narrativa de Eduardo Antonio Parra en la tradición de la literatura mexicana, la crítica suele apelar al diálogo que aquélla entabla principalmente con las obras de Juan Rulfo y José Revueltas,¹¹ sobre todo en lo que respecta a la narración descarnada de la violencia y la marginalidad, que se contraponen con suma ironía a la efigie de la esperanza característica del mundo moderno. Con el primero comparte, además, el énfasis en la construcción del espacio narrativo —rural en Rulfo, predominantemente urbano

11 Diana Palaversich dice que "Si hay que ubicar a Parra dentro del contexto de la narrativa mexicana, sus precursores más obvios son Juan Rulfo —en los cuentos que tratan los espacios rurales y personajes que viven en un mundo a espaldas de ese otro México urbano y moderno— y José Revueltas —en los cuentos que exploran los márgenes de la urbe mexicana" (56).

en Parra— y la exploración de la relación existente entre la espacialidad y los procesos identitarios. Asimismo, debido a la predilección del autor por el relato, la crítica destaca en particular los vínculos formales que guarda con la amplia tradición cuentística¹² de la literatura hispanoamericana, de la cual aparece como un virtuoso continuador.

Ahora bien, así como una parte de la crítica sitúa la obra de Parra, como parece lógico, en la tradición de la literatura mexicana, otra parte la inscribe, igualmente, dentro de la "literatura fronteriza" (también llamada de la frontera norte o norfronteriza), la cual consiste en una denominación con la que se pretende englobar la producción literaria de los estados de la frontera norte mexicana. En primera instancia, una no es incompatible con la otra, por el contrario, es común que dentro de una taxonomía general surjan parcelas representativas de las particularidades intrínsecas. Por ejemplo, la literatura mexicana puede ser vista como una demarcación que se integra a un horizonte más

12 Al respecto, Daniel Avehuco afirma que "en el panorama de la cuentística mexicana de los últimos años, los libros de relatos de Eduardo Antonio Parra [...] detentan una destreza compositiva que está a la altura de los grandes cuentistas hispanohablantes y, por qué no, de cualquier lengua extranjera. Descendientes directos del cuento moderno más castizo sus narraciones, casi siempre círculos perfectos, apelan a esa unidad de efecto tan cara a Edgar Allan Poe que, desde Horacio Quiroga, la tradición hispanoamericana supo absorber con verdadera eficacia" (1).

grande, la literatura hispanoamericana; del mismo modo que las literaturas regionales mexicanas —jalisciense, neolonesa, bajacaliforniana, etc.— son parte del sistema mayor de la literatura nacional. En la misma tónica, la literatura fronteriza sería una comarca dentro de la literatura mexicana. Sin embargo, hay un problema que obstruye esta lógica: la frontera norte no es nada más una región, sino “una vasta zona conformada por varias y distintas regiones y, por lo tanto, con dinámicas sociales e historias diferentes” (Berumen 35). Por lo tanto, cuando se intenta definirla, la frontera “en vez de concretarse, se desliza” (Tabuenca 96). Para Francisco Luna, el problema estriba en que

La frontera como cultura, como historia, como literatura, como arte, es un proceso orgánico viviente, multicultural, transhistórico, psicolingüístico, mental (subconsciente), el cual se expresa no sólo en arquetipos (el vaquero) ni en estereotipos (el pachuco, el cholo), sino que vive en un sistema ecléctico, heterogéneo, de símbolos que la representan o la niegan, que le dan forma, apariencia y sustancia. (111)

Ciertamente, la definición de la literatura fronteriza plantea una problemática de gran calado, pues alrededor de ella hay profundos cuestionamientos en cuanto a su definición

e incluso respecto a su existencia efectiva.¹³ Según Tabuenca, se considera como literatura fronteriza a aquella que "se aleja de la representación hegemónica de las letras del centro" (Tabuenca 96) y que cumple con las siguientes características: 1) surge en la década de 1970 en las ciudades de los estados fronterizos; 2) se desarrolla principalmente en formas narrativas o poéticas; 3) tiende a mostrar el lenguaje coloquial y vernáculo; 4) la realidad geográfica es un tema fundamental (sierra, mar, desierto, frontera, ciudad); y 5) le da preferencia a la representación del espacio urbano.

Sin embargo, un examen detallado pone en evidencia que lo que se suele llamar literatura fronteriza es en realidad un concepto impreciso y fluctuante, al grado de que aun hoy existen múltiples divergencias entre la crítica sobre el ámbito geográfico y cultural que comprende, y, por consiguiente, sobre los autores que se adscriben a ella, lo que genera un sinfín de inconsistencias y contradicciones.¹⁴ Para algunos, por ejemplo, sólo es literatura fronteriza

13 En *Escrito en el noreste y otros textos sobre literatura regional*, de Sergio Cordero, una obra nada condescendiente con la literatura norfronteriza, el autor ironiza que "La literatura del norte de México existe, al grado de que muchos académicos, funcionarios y editores han hecho de ella una próspera forma de vida" (9).

aquella que se produce específicamente en los centros urbanos limítrofes a la frontera con Estados Unidos, mientras que el resto de la producción literaria del norte tendría que ser llamada "literatura de los estados de la frontera norte", pero no fronteriza. Para otros, el problema es de orden temático y estético. Lo cierto es que no hay claridad acerca de si la literatura fronteriza tiene que reflejar el mundo social del que procede o si las determinaciones temáticas son intrascendentes. Hay quienes sostienen que la literatura fronteriza no tiene, o no debería tener, temáticas establecidas. Del mismo modo, tampoco hay acuerdo con respecto a si la literatura fronteriza implica un estilo o una estética diferenciada o si su nombre sólo refiere a la ubicación geográfica de la que procede o trata. Por otro lado, a lo anterior se suma la ambigüedad consustancial al concepto mismo de frontera, hoy en día semánticamente sobresaturado debido a las constantes metaforizaciones operadas desde el ámbito de la teoría, que pretenden explicar las problemáticas del mundo contemporáneo a partir de los

14 El caso del escritor Elmer Mendoza es un buen ejemplo. Aunque es uno de los autores más reconocidos de la literatura fronteriza, lo cierto es que en un sentido estricto el autor no es oriundo de ningún estado de la frontera norte, ya que nació en Sinaloa, y desde ahí escribe actualmente su obra.

fenómenos fronterizos.¹⁵ Tal es el caso de los estudios culturales, pero no es exclusivo de ellos.

Ya en 1997 María Socorro Tabuenca planteó en "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras", un estudio seminal sobre la materia, la siguiente interrogación básica: "¿Literatura fronteriza, de frontera, de la frontera, sobre la frontera, en la frontera, o desde la frontera?" (105). En otras palabras, la autora puso a discusión los criterios involucrados en la definición de la literatura fronteriza, la cual, como lo indica el énfasis preposicional, tiene un espectro de posibilidades significantes demasiado amplio.

Una revisión *grosso modo* revela que, por lo menos, todas las siguientes son consideradas como literatura fronteriza: 1) la que se escribe en la frontera norte; 2) la que es escrita por autores originarios de la frontera norte, independientemente de su ubicación; 3) la que trata sobre temas relacionados con la frontera norte; 4) la que es escrita por autores radicados en la frontera norte, pero no

15 Diana Palaversich critica las "nociones metafóricas que más que iluminar el objeto real de sus estudios —la frontera real que separa Estados Unidos de México— lo ofuscan, llegando a convertirse en conceptos culturales universales que ahora se refieren a todo tipo de otredad cultural o a un encuentro entre culturas, géneros y clases sociales" (53).

necesariamente oriundos de la región; 5) la que enfatiza las problemáticas de traducción cultural, diversidad lingüística y fluctuación identitaria concernientes a los espacios y ámbitos fronterizos; 6) la que alude al espacio fronterizo en tanto metáfora de experiencias límite; 7) la que pone de relieve los fenómenos de hibridación genérica de determinados textos literarios.¹⁶

Que los criterios involucrados en la definición de la literatura fronteriza sean tan dispares deviene un problema particular cuando se considera, por ejemplo, la obra de autores como Paco Ignacio Taibo II o Laura Esquivel, quienes han escrito textos (*Sueños de frontera* y *Como agua para chocolate*, respectivamente) que asumen el espacio de la frontera norte como su territorio ficcional. Resulta evidente que no toda manifestación literaria puede ser fronteriza porque aluda, velada o concretamente, a la geografía del norte. Carlos Fuentes no es un escritor fronterizo sólo porque "ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México". Sin embargo, el mismo autor plantea con *La frontera de cristal* un texto problemático, puesto que trata de y se localiza en la

¹⁶ Un claro ejemplo es el concepto propuesto por Emily Hicks, *border writing* (escritura fronteriza), que si bien constituye una propuesta teórica de suyo interesante, se trata de una sobremetaforización que no tiene por qué mantener una relación de sinonimia con la literatura fronteriza.

frontera. Podría aducirse que la obra de Fuentes es más bien una apropiación temática que una genuina expresión del fenómeno de la literatura fronteriza, pero los criterios existentes son tan difusos que no es fácil negarle su carta de naturaleza.

Es tal la confusión existente que, a manera de ejercicio heurístico, la crítica ha recurrido a diversos nombres con la intención de acotar mejor este fenómeno literario-cultural: "literatura fronteriza, narradores del norte, literatura del norte de México, literatura de la frontera norte" (Guzmán, *Todos* 13). Además del de "narrativa del desierto", surgido en 1980, con el que se pretendió designar la totalidad de la producción narrativa del norte con base en un mero accidente geográfico, el desierto, como si éste fuera representativo de toda la región. La narrativa del desierto tuvo cinco nombres fuertes: Gerardo Cornejo, de Sonora; Jesús Gardea, de Chihuahua; Ricardo Elizondo Elizondo, de Nuevo León; Severino Salazar, de Zacatecas; y Daniel Sada, nacido en Mexicali y crecido en Coahuila. Como puede notarse, la misma selección parece ser representativa de los estados norfronterizos, como si hubiera en ello la intención de designar un autor distintivo para cada uno. Por otra parte, cabe agregar que si bien la narrativa del desierto no constituyó un proyecto

generacional con un sustento programático, sí sentó, en cambio, las bases de una cierta autonomía cultural.

El problema de la autonomía es fundamental para la literatura fronteriza y abre una brecha para esbozar una explicación acerca de sus directrices ético-estéticas. Al respecto, Eduardo Antonio Parra sostiene que

El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa "tan lejos de Dios" que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el "santo" de los narcotraficantes sinaloenses). ("Notas" sin pág.)

En esta tesitura, es innegable que la delimitación de la literatura fronteriza es una problemática en la que están implicadas condiciones históricas, políticas, económicas y socioculturales que responden a la tensión endémica entre el

centro y el resto de las regiones del país. Ese mismo enfrentamiento es el que subyace a la fundación del proyecto nacional, excluyente desde sus inicios de la periferia. Una muestra de ello es el posicionamiento del historiador mexicano José María Vigil, hacia 1887, que orientó de lleno la formación del discurso nacional:

desearíamos que nuestra educación literaria y científica formara un carácter acendrado y profundo de mexicanismo [...] y en una palabra, que la civilización de nuestros antepasados, más variada, más rica y más grandiosa que *la sangrienta barbarie de las antiguas tribus del norte*, fuese el fundamento de nuestros estudios históricos y literarios. (Cit. en Moreno 135, el subrayado es mío)

Esta pugna histórica ha propiciado que la producción literaria de la frontera norte adquiriera una dimensión política, una carga contrahegemónica. Así, pues, lo que por lo regular es una relación estándar entre un marco de clasificación mayor –la literatura mexicana– y uno menor –la literatura fronteriza–, resulta en la divergencia o superposición entre dos sistemas literario-culturales, que son a su vez dos discursos que representan y reproducen la tensión entre lo global y lo local que caracteriza a muchos de los principales fenómenos del mundo contemporáneo, donde la literatura no es, por cierto, un caso de excepción. Al

respecto, María Socorro Tabuenca advierte que la literatura fronteriza

se ha considerado hasta el momento más como un movimiento sociopolítico, como una respuesta a la tensión existente entre el centro y el margen, entre las voces autorizadas y las subversivas, que como una pieza literaria más en el vasto paisaje de la literatura mexicana. (106).

Sin embargo, la situación descrita anteriormente parece estarse revirtiendo en fechas recientes. No es exagerado afirmar que hoy en día existe un auge de la literatura fronteriza, o de una modalidad de ella. Durante los últimos diez o veinte años, aproximadamente, contraviniendo el regionalismo de antaño y de su contraparte, el centralismo cultural, los escritores del norte han logrado publicar y difundir sus textos con una constancia y una resonancia inusitadas. A diferencia de lo que sucedía antes, la mayoría de los escritores lo han hecho además con la particularidad añadida de que han permanecido en su lugar de origen y desde ahí han producido y publicado su obra. Además de Parra hay una miríada de autores asociados a este auge, entre ellos se hallan David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Daniel Sada, Elmer Mendoza, Patricia Laurent Kullick, Juan José Rodríguez, Gabriel Trujillo Muñoz, Rosario

Sanmiguel, Héctor Alvarado, Juan Antonio Di Bella, Federico Campbell, Hugo Valdés, Francisco José Amparán, Felipe Montes, Heriberto Yépez, Rafa Saavedra y Luis Felipe Lomelí, entre muchos otros.

La abundancia de autores llama la atención puesto que sugiere la existencia de un grupo o generación, o bien, la convergencia de distintas tentativas literarias concretizadas en un corpus, lo que refrendaría la presencia de un fenómeno literario-cultural. De hecho, parece ser que así lo consideran parte de la crítica y la academia, pues varios escritores fronterizos han sido "validados" por las instituciones literarias, como lo atestigua la multitud de premios que han recibido en la última década, además de la publicación o reedición de sus textos en editoriales fuertes y la aparición, si bien aun en ciernes, de estudios críticos.

Lo anterior parece indicar el mercado editorial y las instituciones académicas y culturales empiezan a interesarse por una literatura que, de forma simultánea, propone temas, personajes y espacios ajenos al canon, ficcionaliza el devenir de una región del país largamente ignorada por el endémico centralismo mexicano, y reelabora las problemáticas expresadas en las dicotomías centro-periferia y civilización-barbarie, cuya raigambre en la tradición hispanoamericana —no sólo literaria, también política y cultural— parece no

desmerecer con el paso del tiempo, sino que reaparece, *mutatis mutandis*, en distintos momentos y procesos culturales. A este respecto, en *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Miguel Rodríguez Lozano subraya que desde hace varios años la literatura escrita en el norte de México

ha mostrado un impulso que no puede pasar desapercibido en el ámbito de la literatura mexicana de fin de siglo. En los diferentes géneros, ensayo, poesía, novela o cuento, varios de los autores que nacieron o radican en aquellos lugares han hecho lo posible para trascender más allá de los límites regionales e ir hacia un campo más amplio de recepción. A la distancia, es evidente que se pueden seguir las huellas de construcción de una literatura del norte eficaz, distante del centralismo y, por ende, con cierta autonomía en el proceso de paradigmas de reflexión estética [...] (11-12)

En virtud de que el auge de la literatura fronteriza en los últimos años responde sobre todo a la abundancia de la producción narrativa, ha tomado forma entre cierto sector de la crítica la percepción de que se está gestando una "nueva narrativa" del norte. La nueva narrativa del norte, tal como indican quienes se han dedicado a su estudio, da continuidad a los avances de la literatura fronteriza que emergió en la

década de 1970 y se consolidó en los ochenta, pero, al mismo tiempo, plantea un rompimiento esencial con respecto a ella.

Elizabeth Moreno ubica la formación y consolidación de la nueva narrativa del norte en los últimos veinte años aproximadamente. Asimismo, afirma que los autores norteros han conformado

un imaginario poético diferente en el que se puede apreciar el surgimiento de símbolos y mitos con los cuales se representan valores estéticos e ideológicos nuevos y cuyas problemáticas, estilos, temas y lenguajes se distinguen no sólo de los autores norteros de generaciones anteriores, sino también de la literatura que actualmente se hace en el resto de México [...] (133)

De lo anterior se desprenden tres proposiciones esenciales. Primero, que el basamento de la literatura fronteriza radica en la diferenciación respecto a la literatura nacional hegemónica, la cual es presumiblemente definida desde el centro geopolítico y cultural, es decir, la Ciudad de México, la capital del país. Segundo, que una de las principales estrategias discursivas para acentuar esa diferencia consiste en priorizar el espacio del norte en la representación ficcional como vehículo de afirmación identitaria y de enfatización de una crisis al interior del discurso nacional. Tercero, que la literatura norfronteriza

comporta no sólo una propuesta ético-estética que se diferencia de las directrices dominantes del sistema literario-cultural mexicano, sino que comporta una carga política y contrahegemónica.

Para Eduardo Antonio Parra, los rasgos distintivos de la "nueva narrativa" estriban en su "vitalidad, búsqueda de renovación en el lenguaje, referencias constantes a la tradición literaria mexicana, a su estrecha relación con la realidad actual y sobre todo, variedad de sus propuestas temáticas" (Cit. en Moreno 136). En la misma tesitura, Nora Guzmán aduce que se trata de "una escritura que busca nombrar, recrear, inventar y ahondar en la complejidad de una zona del país poco enunciada en la literatura mexicana contemporánea" (*Todos* 13).

Por otro lado, Alicia Llarena subraya la reciente emergencia de los "regionalismos narrativos" en Hispanoamérica, donde destaca la producción de los "Narradores del Norte" de México. En este sentido, la nueva narrativa del norte se ubica en el marco del resurgimiento de las literaturas regionales durante la última década del siglo XX en Hispanoamérica, particularmente relevante en Chile, Argentina y México, que

constituye sin duda uno de los fenómenos socioculturales más atractivos e interesantes, en íntima relación con el

auge de las periferias en el discurso posmoderno, con la consiguiente descentralización de la cultura y con las lógicas tensiones entre la globalización y el localismo.

(Espacio 159)

Ciertamente, las nuevas manifestaciones literarias de Hispanoamérica han revalorado fuertemente su relación con el ámbito del que han surgido. Es posible advertir, incluso, una polarización entre la negación de la realidad hispanoamericana –tal es el caso de la “literatura del crack”– y el renovado interés por ella, fenómeno que atañe por completo a la confrontación entre lo global y lo local, característica del mundo globalizado. Los “nuevos regionalismos”, como los llama Llarena, responden a las operaciones de descentralización de la cultura propiciadas por el discurso posmoderno, dando como resultado la rescritura de la geografía imaginaria que subyace a los discursos nacionales emanados de la modernidad.